

PART TIME WIFE (ESPOSA A MEDIAS) (1930) DE LEO McCAREY: UNA PELÍCULA PRECURSORA DE LAS COMEDIAS REMATRIMONIO DE HOLLYWOOD

PART TIME WIFE (1930) BY LEO McCAREY: A FORERUNNER OF THE HOLLYWOOD COMEDY OF REMARRIAGE FILMS

José Alfredo Peris Cancio^a

Fechas de recepción y aceptación: 25 de abril de 2016, 17 de octubre de 2016

Resumen: *Part Time Wife* es considerado el primer largometraje de McCarey en el que aparecen sus rasgos más propios. Por su temática y por su relación con *The Awful Truth* (1937) puede considerarse una comedia de rematrimonio de Hollywood. En ella pueden distinguirse dos núcleos temáticos: el conflicto matrimonial o la amenaza del divorcio y el rematrimonio como retorno al Paraíso

Palabras clave: matrimonio, divorcio, vieja comedia, nueva comedia, la creación de la nueva mujer, rematrimonio.

Abstract: *Part Time Wife* could be considered as the first McCarey feature with all his traits. It may be also considered as a “Hollywood Comedy of Remarriage” due to its subject matter and its relationship with *The Awful Truth* (1937). In this film we can distinguish two thematic groups: marital conflict or divorce menace marital and marital reconciliation, as a return to Paradise.

Keywords: marriage, divorce, Old Comedy, New Comedy, the creation of a new woman, remarriage, return to Paradise, green world.

^a Profesor de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
Correspondencia: Calle Guillem de Castro, 94. 46001 Valencia. España.
E-mail: jalfredo.peris@ucv.es



§1. EL PRIMER LARGOMETRAJE CON TODOS LOS RASGOS PROPIOS DE McCAREY

Los estudiosos de la obra de McCarey coinciden en encontrar en *Part Time Wife* aquellos rasgos que nuestro director irá consolidando en producciones posteriores, haciendo del suyo un estilo reconocible (Balsamo, 2016). Creo que es una afirmación correcta. Si no fuese una obra tan difícil de visualizar –solo existe una cinta casi completa en el departamento de cine de UCLA, y personalmente he podido acceder a una visualización directa por medio de una copia en *video-casete* en la Filmoteca Nacional¹– sin duda ocuparía un lugar muy destacado en la obra del director de origen irlandés.

El humor familiar resultó muy favorable a McCarey para entender ese nuevo arte, el cine, que se definía sobre todo por su vocación de entretenimiento. Cavell (1981: 266-267), recoge este *carácter propio* como problema, y reflexiona sobre el mismo en compañía de la obra de Robert Warshow y Walter Benjamin (Benjamin, 2003) aludiendo a la necesidad de superar el lugar común acerca de que las masas buscan distraerse, mientras el arte requiere que el espectador esté concentrado. La invitación de su padre, agente de espectáculos, a que nunca aburriera, alinea a McCarey con estas reflexiones: el cine ofrece lo que uno tiene derecho a pedir a una obra de arte, es decir, la visión inmediata de la realidad. El cine “expone abiertamente” y, con ello, “desprecia” –e incluso quebranta– los valores de ritual y culto dentro de los que se había encerrado la obra de arte (Cavell, 1981: 267).

Pese a lo certero de su consejo, Tom McCarey nunca quiso que su hijo se ocupase de ese negocio y le pagó los estudios universitarios de Derecho (Gehring, 2005: 1-18). Esa condición de universitario permitió que Leo McCarey adoptase la decisión de dedicarse al cine de un modo más reflexivo. Cuenta una anécdota a este respecto: se imaginó a sí mismo ejerciendo una profesión –la de abogado– que podía obligarle a defender al cónyuge que incumplía sus obligaciones con respecto a su esposa divorciada y sus hijos, en una situación de vulnerabilidad notoria. De aquí se podría concluir que, con toda probabilidad, sus películas trataban de aportar algo distinto a un mundo en el que las leyes vigentes con frecuencia iban en contra del sentido humanitario más básico.

¹ Quiero expresar una vez más mi agradecimiento tanto a la Filmoteca Nacional, como a mi colega David Prada Moreno, que me facilitó el poder entrar en contacto con esta y visionar la película.



Sus primeros trabajos en los cortos con Charley Chase, Max Davidson, Laurel & Hardy, y Marion Byron & Anita Garvin dan cuenta de esa creciente sabiduría para unir el sentido del humor con un programa humanista². *Part Time Wife* transcurrirá por esa senda.

§2. LA NUEVA CREACIÓN DE LA MUJER

No es casual que la anécdota con la que explica McCarey por qué dejó el ejercicio de la abogacía sea un ejemplo de protesta frente a una radical injusticia con una mujer. La sensibilidad hacia el rostro femenino será un rasgo determinante en la evolución de su filmografía.

Stanley Cavell dedica su obra *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* a explicar las condiciones que dieron lugar a que el cine sonoro consolidara este progresivo desvelamiento del rostro de la mujer:

Los primeros años de la Depresión fueron también los primeros años de una nueva fase en la historia del cine, los años de la aparición del sonido. El año del miembro más joven de nuestro género, 1934, es lo bastante temprano como para que esa película tuviera voz y voto definitivos a la hora de determinar la creación del cine sonoro de Hollywood. El género que proyectó, según mi interpretación, podría decir que requería la creación de una nueva mujer, o la nueva creación de una mujer, algo que yo describo como una nueva creación de lo humano. Si este género es tan definitorio de la comedia sonora como creo, y si la característica de la creación de la mujer es tan definitoria del género como creo, entonces esta fase de la historia del cine va unida a una fase de la historia de la conciencia de la mujer (Cavell, 1981: 26).

La extensión de la cita se justifica porque en ella se encuentran los elementos que confieren una singular importancia al film de McCarey que ahora me ocupa.

² Para un tratamiento más extenso de estas puede consultarse las entradas del blog de la Red de Investigaciones Filosóficas SCIO, Sección Filosofía y Cine, apartado dedicado a “Matrimonio, familia y humanismo cristiano” en la filmografía de Leo McCarey (<http://proyectoscio.ucv.es/actualidad/logica-y-el-arte-de-la-vinculacion-matrimonio-familia-y-humanismo-cristiano-en-la-filmografia-de-leo-mccarey-por-j-a-peris-cancio/>).



En primer lugar, su fecha, 1930, cuatro años anterior a la aludida *It Happened One Night* (1934), podría hacerla acreedora de la categoría de precursora del género, o de expresión adelantada de este³.

En segundo lugar, esto me permite mostrar cómo en este film de 1930, la protagonista, Leila Hyams –en el papel tanto de Betty Rogers, como soltera, o de Mrs. Murdock, como casada–, exige y experimenta ese proceso de transformación que no solo revela su propio rostro, sino que también hace posible que su esposo, Jim B. Murdock (Edmund Lowe), deje de ser un “hombre unidimensional” (Marcuse, 1993), y saque a relucir toda su dimensión como persona.

En tercer lugar, Cavell considera que las protagonistas de las comedias de *rematrimonio* –Claudette Colbert, Irene Dunne, Katharine Hepburn, Rosalind Russell– constituían⁴ un grupo de mujeres con la edad y el temperamento necesarios para hacer posible la aparición de un género que respondiese a la descripción shakespeariana⁵: unas fechas en las que se aliaron en la creación de una nueva mujer, por una parte, una fase en la historia humana –concretamente una fase del feminismo–, los requisitos de un género que heredaba la estructura de comedia de enredo matrimonial de Shakespeare, y por otro, finalmente la naturaleza de la transformación de los temas humanos característica del cine (Cavell, 1999: 29-30). Me parece que Leila Hyams también podría incluirse sin dificultad en ese selecto club de protagonistas femeninas⁶.

Me interesa profundizar en lo que Cavell plantea como “nueva creación de la mujer”, que redunda en una “nueva creación de lo humano”:

Nuestras películas se pueden interpretar como parábolas de una fase del desarrollo de la conciencia en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre, un análisis de las condiciones bajo las

³ No voy a gastar mis energías en una justificación estricta de lo que dice Cavell. He tenido ocasión de explicar en otras ocasiones (Peris Cancio, 2013) que mis análisis filosóficos del cine se apoyan, siempre que pueden, en las agudas observaciones de Cavell, sin que ello signifique que me adhiero por completo a sus postulados. En ese sentido, me contento con sugerir que *Part Time Wife* podría merecer esa inclusión y las razones que avalan este juicio.

⁴ Sigo la traducción española.

⁵ Sobre todo, en la presentación de la resurrección de la mujer tal y como se relata en *Cuento de invierno*.

⁶ Justifico este juicio en el artículo del blog aludido: <http://proyectoscio.ucv.es/actualidad/matrimonio-familia-y-humanismo-cristiano-en-la-filmografia-de-leo-mccarey-vi-i/>.



que esta lucha por el *recognition* (como dijo Hegel) o exigencia de *acknowledgement* (como he señalado)⁷ es una lucha por la libertad mutua, en especial de las visiones que unos tienen de los otros, cosa que da a nuestros filmes un temperamento utópico. Albergan una visión que reconocen imposible de domesticar por completo, de habitar por completo en el mundo tal y como lo conocemos. Son historias de amor. Al mostrarnos nuestras fantasías, expresan la agenda interna de una nación que concibe para sí anhelos y compromisos utópico (Cavell, 1981: 28).

Prescindiendo de la última frase –la expresión del cine americano como mentalidad filosófica del pueblo americano de Estados Unidos–, que nos llevaría a una discusión distinta de la que ahora me preocupa, la cita pone de relieve que estas comedias tienen una singular capacidad. Muestran con claridad que la conciencia humana, que la propia persona humana, se manifiesta como dual, como varón y mujer, y, todavía más, que se manifiesta como *polarizada*: ser varón se entiende solo en relación con la mujer y viceversa.

La filosofía de Cavell está próxima a la de Julián Marías cuando este explica que la disyunción entre varón o mujer afecta al varón y a la mujer estableciendo una relación de *polaridad*. Cada sexo co-implica al otro, lo cual se refleja en el hecho biográfico de que cada sexo “complica” al otro (Marías, 1970: 163).

El profesor emérito de Harvard bucea en esta subjetividad dialógica a partir de la obra de Shakespeare. Y en la obra que nos ocupa aporta de manera explícita y, en cierto modo, amplía, la deuda que las comedias de enredo podrían tener con la obra de Henrik Ibsen, *Casa de muñecas*. La escena final –recojo las indicaciones de Ibsen que Cavell omite– plantea con claridad el encuadre de las comedias de rematrimonio:

«HELMER. Nora... ¿ya solo seré un extraño para ti?

NORA. (*Recogiendo su maletín*.) ¡Ah, Torvaldo! Tendría que realizarse el mayor de los milagros.

HELMER. Dime cuál.

NORA. Tendríamos que transformarnos los dos hasta el extremo de... ¡Ay, Torvaldo! ¡No creo ya en los milagros!

⁷ La opción que la versión en castellano realiza al traducir “*recognition*” como ‘atención’ y “*acknowledgement*” como ‘reconocimiento’ me parece equivocada. Puestos a intentar el uso de dos términos diferentes me inclinaría por *reconocimiento* para la expresión hegeliana, y por *exigencia de admisión* para la cavelliana. Pero prefiero traducir por ‘reconocimiento’ en ambos casos



HELMER. Pero yo sí quiero creer en ellos. Di: “¿transformarnos hasta el extremo de...?”.

NORA. ... hasta el extremo de que nuestra unión llegara a convertirse...

(*Vase por la antesala.*)

HELMER. (*Desplomándose en una silla, cerca de la puerta, oculta el rostro entre las manos.*) ¡Nora, Nora! (*Mira en torno suyo, y se levanta*) Nada. Ha desaparecido para siempre. (*Con un rayo de esperanza*) ¡El mayor de los milagros...!

(*Se oye abajo la puerta del portal al cerrarse.*) TELÓN» (Ibsen, 2008: 115)

Conviene reparar en que el matrimonio no es el problema, es la esperanza. Pero se trata de una esperanza que exige fe en los milagros. Ibsen, en sus anotaciones, habla de un “rayo de esperanza”, eliminando del término *milagro* cualquier connotación negativa de “absurdo imposible”. Esa inflexión para mí es un reconocimiento –aunque sea tenue– del carácter teológico, ya no solo del matrimonio sino de la propia persona. Cavell desarrolla otro razonamiento, a mi juicio convergente. Lo que resulta indudable es que se encuentra aquí el *leitmotiv* de todas las comedias de *rematrimonio*: la esperanza para quienes encuentran *dificultades en su matrimonio* es *llegar a vivir un verdadero matrimonio*. La alianza conyugal no solo revela al varón y a la mujer, sino que les exige vivir de acuerdo a su propia vocación y dignidad como polos complementarios de un mismo ser persona.

Cavell, y perdón por la extensión de la cita, explica detalladamente el encuadre que *Casa de muñecas* supone para las comedias de enredo matrimonial:

(1) *Casa de muñecas* es una estructura en la que una vida al parecer ordenada se rompe en pedazos que constituyen con una rapidez furiosa un argumento acerca de los conceptos de perdón, residencia, conversación, felicidad, ocio, adquisición de humanidad, padres y maridos, hermano y hermana, educación, escándalo, aptitudes para la docencia, honor, el proceso de convertirse en unos extraños, el milagro del cambio y la metafísica del matrimonio.

(2) En *Casa de muñecas* una mujer descubre en el punto álgido de la obra que su matrimonio, eminentemente legal, no se sostiene como matrimonio, y que, por tanto, ante su propia conciencia, ha quedado deshonrada.

(3) Exige una educación y parte en busca de esa educación que su marido no es el más adecuado para darle.

(4) Podrían encontrar una vida en común (y quizá encontrar o crear un matrimonio entre ellos) solo a condición de que se produjera el milagro del cambio.



- (5) He descrito el género de la comedia de enredo matrimonial como el empeño en demostrar cómo el milagro del cambio se puede producir y como consecuencia convertirse en matrimonio la vida en común de una pareja al borde del divorcio.
- (6) De este modo *Casa de muñecas* plantea una problemática para la que el género de la comedia de enredo matrimonial constituye una respuesta particular, para la que establece las condiciones o costes de una solución (Cavell, 1999: 32)

Estos seis puntos marcan el componente dramático de las comedias de enredo matrimonial que, a su vez, (7):

...afirman que nuestras vidas son poemas, sus actos y palabras el contenido de un sueño, que funcionan en entramados de significación que no podemos o no estamos dispuestos a examinar sino que simplemente enmarañamos más. En la vida cotidiana los poemas a menudo parecen compuestos de demonios que nos maldicen, que nos desean el mal; en el arte parecen compuesto por un ángel que nos desea el bien, y nos bendice (Cavell, 1999: 33).

Lo que sin duda es una de las tragedias de nuestro tiempo –lo que el magisterio de la Iglesia señala como la “plaga del divorcio”, que, aunque en ocasiones, se presente como un derecho civil, pocas veces oculta la ruptura dolorosa que le subyace– Cavell considera que *puede albergar una bendición* si se capta que su solución es *el regreso al verdadero matrimonio*: no al compromiso legal, al contrato civil, sino al significado antropológico del matrimonio como encuentro y educación entre el varón y la mujer.

La clave inicial (1) es sospechar de la aspiración a la tranquilidad que parece respirar lo que, a veces, se ha designado como familia burguesa o acomodada. Detrás de una aparente estabilidad doméstica puede esconderse un silenciamiento de la subjetividad de la mujer, una minoración del ejercicio de su personalidad. Que esto se rompa en mil pedazos no es malo. La institución matrimonial no está para sí misma: está al servicio de las personas. En este sentido, la insistencia del magisterio de la Iglesia en equilibrar el fin interpersonal del matrimonio (la comunidad entre los esposos) y el fin transpersonal (la apertura a la vida y la educación de los hijos) responde a esa misma lógica personalista, por lo general de descubrimiento del rostro de la mujer.

Que el matrimonio legal no sea un verdadero matrimonio (2) no es una paradoja. El sistema matrimonial canónico de la Iglesia católica no admite la ruptura



del vínculo a voluntad de los cónyuges, pero sí que un tercero –un juez que actúa en nombre del Obispo, en nombre de la comunidad cristiana– dirima si ha habido auténtico matrimonio o una falsa apariencia, y, en consecuencia, declare la nulidad del contrato aparentemente matrimonial. El extrañamiento de la mujer en el matrimonio, la percepción de Nora –en *Casa de muñecas*– de lo que le pasa, no es una renuncia a seguir entregándose a su esposo y a sus hijos. Es una constatación de su deshonestidad: ha renunciado a madurar como persona a cambio de la falsa seguridad del entorno familiar. Necesita educación; la exige (3), pero su marido ya no es el adecuado para impartirla, pues ha sido cómplice en la simulación o, al menos, no lo puede ser mientras no entienda el juego equivocado al que ambos se han sometido en su relación. La casuística de la práctica canónica podría encontrar aquí tanto un vicio en el consentimiento (falta de madurez para el compromiso) como un error en la persona (el cónyuge no era visto como tal, sino desde otra vinculación afectiva: a veces como padre protector, a veces como hijo protegido⁸).

No es un error insalvable. La institución canónica del *favor matrimonii* invita a una doble protección del mismo: ante la duda, defender la existencia del matrimonio; ante la presencia de la prueba de sus vicios, invitar a la sanación de raíz, a “revalidar el matrimonio”. Con otros términos –y desde otras sensibilidades– se trazan sendas convergentes a la invitación a una nueva vida en común, a encontrar o crear un matrimonio entre ellos (4), posibilidades que se consideran como verdaderamente milagrosas.

Donde me siento inclinado a realizar emplazamientos teológicos, Cavell manifiesta la confianza en la capacidad de sueño de la cultura americana, al mismo tiempo que en su potencialidad para extender relaciones de igualdad y mutuo reconocimiento (5). Tras escuchar a Cavell no necesito ni cambiar mi orientación, ni confrontarla con la suya de manera excluyente. Más bien me parece posible un diálogo integrador. La orientación ontológica del ser humano hacia la relación, que incluye tanto la relación con Dios como el desarrollo de un verdadero matrimonio a partir de la polaridad varón/mujer de la persona humana, solo se puede expresar en una pluralidad –casi en una multiplicidad– de códigos culturales, cuya investigación –necesaria– es hoy insuficiente. Que el Hollywood

⁸ Entre Helmer y Nora se dan ambas relaciones, de modo sucesivo o alternativo.



clásico haya elaborado el suyo y que Cavell lo haya leído desde sus preocupaciones filosóficas y literarias es una magnífica oportunidad para profundizar en su sentido (6).

Lo que la filosofía puede aportar al derecho —incluido el derecho canónico— es la liberación de una casuística que, irremediablemente, parece inclinarse del lado de lo irreparable. La jurisprudencia aumenta en la misma medida que pueden disminuir las energías de los matrimonios cotidianos —quizás atemorizados de ser sólo aparentes— para llegar a ser un verdadero matrimonio. La filosofía puede convocar al arte⁹ (7), y bendecir los esfuerzos que buscan el milagro del cambio, la sanación del propio matrimonio, frente a los demonios que incansablemente apabullan con el peso del fracaso. Esta apelación a la filosofía y al arte no disminuye en modo alguno el valor a la apelación a la fe o lo sobrenatural que pueden esgrimir esposos cristianos o de otra religión para perseverar en su compromiso. Más bien, al contrario, la ennoblece. No es un ejercicio espiritual contrario a los legítimos derechos de un ser humano corporal y finito. La corporalidad es signo de algo más, y la finitud es reconocimiento de una infinitud en la que es posible apoyarse. Los sueños, en todos los tiempos, en todas las culturas, han dado la oportunidad de reflexionar esperanzadamente sobre ello. El mejor arte tiene vocación de hacerlos crecer.

⁹ A diferencia del derecho, que se ve urgido por el imperativo de justicia, de dar a cada uno lo suyo, de reconocer a cada uno en su legítima pretensión, la filosofía está libre de ese cometido primero, y puede sugerir escenarios en los que el ser humano esté dispuesto a ir más allá de lo propio, a renunciar con agrado a lo que se le debe por el bien del otro, a reconocer en ello el sentido más pleno de las palabras. Esa gratuidad, que como actitud moral se designa como *misericordia*, principalmente con un *sentido teológico*, también puede ser intuita de un modo *estético*, que es hacia lo que se inclina Cavell, en múltiples pasajes de su obra. Valga al respecto esta cita: «podemos servirnos de todos y cada uno de los textos de *El rey Lear* para trazar el camino que va de las expresiones encubiertas a las expresiones manifiestas. Pero para que este conocimiento se manifieste y, acaso, nos purgue de nuestros falsos derroches de afecto y desafecto, de idolatría e iconoclastia, ¿no habremos tenido que deshacernos previamente de las ideas heredadas que atribuimos a dichos textos? Todos y cada uno de ellos son palabras sobre la página o las tablas, y todos y cada uno de nosotros estamos hechos de carne y hueso. ¿Cómo concebir una relación entre personas capaz de purificar lo que pensamos los unos de los otros, capaz de hacer cicatrizar el corazón del lenguaje en un mundo sin corazón? ¿De dónde vienen las palabras? (Cavell, 2014: 94) (El subrayado en cursiva es del autor, JAPC).



§3. UN PRECEDENTE CUALIFICADO DE LAS COMEDIAS DE ENREDO MATRIMONIAL

La justificación realizada en los apartados anteriores me permite, por tanto, considerar que *Part Time Wife* responde a la perfección a muchos de los rasgos que Cavell atribuye al género de la comedia de enredo matrimonial. Es más, el propio McCarey apoya esta idea al considerar que pertenecía al mismo género que *The Awful Truth* (1937), película que Cavell sí incluye dentro de sus comedias de *rematrimonio*, llegando a afirmar: «En ciertos pases he tenido la sensación de que *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, 1937) es la mejor, o la más profunda, de las comedias matrimoniales» (Cavell, 1999: 237). McCarey hizo explícita la conexión entre ambas en una entrevista, concedida a Peter Bogdanovich, que tuvo lugar ya en los últimos meses de vida de nuestro director:

- Acabo de ver *Esposa a medias* [*Part Time Wife*, 1930]. Es muy divertida. ¿La recuerda bien?
- Sí. Tuvo mucho éxito. Es una película muy divertida, y la que hizo posible que me doblaran el sueldo.
- ¿Está de acuerdo en que es el primer largo que cabe distinguir como una película de Leo McCarey?
- Sí, y la que me dio a conocer.
- ¿Colaboró en el guión más que en los otros largos anteriores?
- Sí.
- En algunos aspectos me recuerda a *La pícaro puritana* [1937].
- En cierto modo pertenece al mismo género que *La pícaro puritana*, que fue la primera película mía que ganó un Oscar. No las rodamos igual, pero en *La pícaro puritana* hay dos o tres escenas que son paráfrasis de otras escenas idénticas de *Esposa a medias*. Entonces no tenía tanta experiencia, y creo que quedaron mejor en la segunda película (Bogdanovich, 2008: 26-27)

El desarrollo de *Part Time Wife*, como se podrá leer en el Anexo a este artículo, presenta dos partes bien diferenciadas. En la primera se plantea el conflicto matrimonial. El Sr. Murdock (Edmun Lowe), centrado en su trabajo y en una lógica puramente instrumental, es incapaz de reconocer plenamente la dignidad de su mujer, la interpelación que supone la igualdad en el matrimonio. Consecuencia de su actitud es un conflicto con su esposa que los lleva a pasar una prueba: “la amenaza del divorcio”.



Betty, la Sra. Murdock no es una mujer que ha de resignarse a la suerte que parece que le ha tocado con su marido, sino que ella misma va a invocar el tener el derecho de abandonar la relación o de seguir con ella. Por razones consistentes. Cavell ilumina las raíces literarias que nutren esta posibilidad. Se inspira en la obra de Northrop Frye, *The Argument of Comedy*, que se inscribe en una larga tradición de críticos que distinguen entre nueva y vieja comedia. Ambas son variaciones de la comedia romántica. Muestran a una joven pareja que supera obstáculos individuales y sociales para alcanzar la felicidad. La nueva comedia se centra en los esfuerzos del joven en superar los obstáculos que le pone un viejo (el *senex*). La vieja comedia hace especial hincapié en la protagonista femenina, que puede estar disfrazada de chico y que puede experimentar algo así como la muerte y la resurrección.

Lo que denomino comedia de enredo matrimonial está, debido a su énfasis en la heroína, más relacionada con la vieja comedia que con la nueva, pero presenta diferencias significativas con una y otra, de hecho parece transgredir una característica importante de ambas, ya que tiene como heroína a una mujer casada; y lo que impulsa la trama no es que la pareja protagonista se reúna, sino que se reúna *de nuevo*, que se reúna *otra vez*. De aquí que la realidad del matrimonio esté sujeta a la realidad o la amenaza de divorcio (Cavell, 1999: 12).

La mujer no está abocada al matrimonio como una institución que implique que el marido pueda silenciar su voz. Así, La Sra. Murdock elige el matrimonio precisamente para que su voz suene como le corresponde, en la polaridad de un varón que sea verdadero esposo.

También se ve reforzado el sentido de libertad en la elección matrimonial por el contexto de abundancia. Ni siquiera cuando Betty alegue no tener bastante con lo que recibe de Jim por su separación dejará de disfrutar de un estado privilegiado. Cavell explica la importancia de la holgura económica:

nuestras películas deben, en su conjunto, estar ambientadas en marcos de una abundancia inconfundible; la gente que los habita dispone de tiempo necesario para hablar de la felicidad humana, y por tanto del tiempo para privarse de ella sin necesidad (Cavell, 1999: 15).



Es decir, no se asiste a la confrontación entre el Sr. Murdock, presentado como el prototipo del “varón que se gana honradamente el pan con el sudor de su frente”, y la Sra. Murdock, como el icono de lo contrario, de “la mujer que no valora ese esfuerzo y se entretiene con nimiedades o con frivolidades”. Se está ante dos personajes “ricos”, a los que –a decir de Emerson– se les reverencia porque externamente tienen la libertad, el poder y la elegancia que consideramos propia del ser humano, propia de nosotros mismos, cuando no estamos constreñidos por un contexto urgido por la satisfacción de las necesidades básicas o primarias.

El conflicto es otro. Jim Murdock está absorbido por su cargo de dirección en la empresa y pone en él todo su énfasis personal. Su esposa desea que su matrimonio no sea un mero “complemento” para hacer soportable el trabajo. Aspira a que tenga sentido por sí mismo, como un encuentro entre dos libertades que quieren comprometerse y, así, compartir su vida y educarse, pero también reírse y disfrutar, gozar de la existencia. Y si su esposo no quiere este proyecto, no le faltará determinación para tomar su propio rumbo, por mucho afecto que sienta hacia él. Lo que no significa que no abrigue la secreta esperanza de que la distancia haga que el marido reflexione y reaccione.

Por lo tanto, lo que se plantea ante nosotros es *por qué ese hombre que tiene las necesidades cubiertas se afana por jugar de ese modo a los negocios, por marcar las pautas desde su poder económico y no es capaz de leer la humanidad y la referencialidad hacia él que trasluce la conducta de su esposa*. Cavell advierte, no sin riesgo, que «las cuestiones económicas de estas películas, con toda su ambivalencia e irresolución, son invariablemente metáforas de cuestiones espirituales» (Cavell, 1999: 15-16).

Lo que nos sitúa en el atractivo contexto de la primacía de la persona sobre los medios económicos. El riesgo de la afirmación del profesor emérito de Harvard consiste en dar pie a recibir la acusación de *incitar a la alienación*, planteando mundos felices inexistentes con el fin de distraer –alienar– a los trabajadores que acuden al cine de la situación real de sus vidas. Nada más lejos de las intenciones del filósofo de Harvard. Él mismo señala que, aunque vivan estas situaciones de privilegio, estos personajes buscan distinguirse, incluso altivamente,

de los que no saben lo que cuestan las cosas, lo que cuesta la vida, los que no saben lo que importa. Es tan esencial que en el contexto de nuestras películas quepa esperar de los personajes que se tomen el tiempo necesario, y las molestias,



para conversar con inteligencia e ironía sobre sí mismos y sobre los otros, como esencial es en el contexto y los personajes de la tragedia clásica que quepa esperar de ellos un tono de poesía elevada. Nuestra tarea crítica consiste en descubrir por qué pasan el tiempo como lo hacen, por qué dicen lo que dicen. Sin centrarnos en los detalles de las películas, no podemos esperar saber qué son, saber las causas (Cavell, 1999: 6).

§4. EL REMATRIMONIO COMO FELICIDAD, COMO REGRESO AL PARAÍSO

Planteado el conflicto conyugal, ahora podemos contemplar cómo acontece la reconciliación, la mutua educación entre los esposos que lleva a la “revalidación”- “renovación”- “reconciliación” del matrimonio; a eso que llamamos, siguiendo la estela de Stanley Cavell, “*rematrimonio*”. Las parejas de estas películas regresan al Paraíso al recomponer su relación, al recuperar el estado original que da sentido al matrimonio, que en el lenguaje bíblico se presenta como la superación del aislamiento: “no es bueno que el hombre esté solo”.

Los relatos bíblicos de la creación del ser humano¹⁰ coinciden en situar la dualidad varón/mujer como constitutiva de su identidad. Ninguna individualidad humana agota el ser del hombre, ni tampoco la acaparan *unilateralmente* los despliegues de la persona: la polaridad “varón” o la polaridad “mujer”. Ser humano es ser constitutivamente relacional no solo con respecto a Dios, como criatura suya singularmente amada hasta el punto de ser su imagen, sino con respecto a sus semejantes. La diferencia sexual es la ocasión de mostrar que la presencia del otro en la vida humana no es una amenaza, sino una oportunidad de comunión y de colaboración con Dios en la propagación del misterio de la vida. La diferencia entre varón/mujer, fenomenológicamente vivida muchas veces como una oposición, es la oportunidad de salir de uno mismo, y sintonizar con el sentido que Dios ha puesto en la existencia: solo se está verdaderamente vivo cuando se está dispuesto a salir de uno mismo, para hacerse entrega generosa, olvido de sí, don para los demás.

El matrimonio, en el lenguaje bíblico, es la consecuencia directa de ese modo de ser propio de lo humano y el secreto más profundo de la felicidad humana.

¹⁰ Gn 1, 26-29 y Gn 2, 18-24.



No de una manera absorbente y exclusiva, que es decididamente falsa –“solo se puede ser feliz en el matrimonio”, “son felices todos los matrimonios”–, sino de una manera análoga y difusiva: solo se es feliz si se vive la vida como don, imitando la gratuidad de Dios, gozando de que el misterio de propagar la vida humana repita esa sobreabundancia de entrega que es el matrimonio.

Las parejas de la comedia romántica son felices porque se acercan a ese misterio no de una manera ideológica o discursiva, sino sincera y existencial, mostrándolo con trayectorias vitales y biográficas ciertamente complejas, que no niegan el sufrimiento ni huyen de la necesidad de aprendizaje, pero que reciben una recompensa desbordante por la fidelidad a lo que les urge desde dentro. Han descubierto el rostro de alguien que les ha producido una convulsión interior. La diferencia sexual ha pasado de mera oposición a promesa, y de promesa a realidad de una felicidad cumplida que se expresa en acontecimientos enteramente cotidianos. Casi no lo tienen ni que pensar. Tan solo han de consentir dejarse llevar en alas de lo que les conduce como en un milagro.

Señala acertadamente Pablo Echart:

El mejor antídoto para curar las heridas, enseña la *screwball comedy*, es una relación romántica concebida de tal forma que la pareja se reconcilia con la vida cotidiana y la convierte en una fiesta que celebra la alegría de vivir (Echart, 2005: 15).

Momentos antes había señalado este autor que las comedias estadounidenses de los años treinta y cuarenta «representan un hallazgo metafórico genial para un país que trata de superar la crisis económica y el desencanto social provocados por la Depresión» (Echart, 2005: 15). La búsqueda de caminos alternativos para salir de la crisis, o para que la penuria económica y la opacidad de los procedimientos de decisión económica no anulen la ilusión humana, parece ser el cometido de este tipo de propuestas.

Es como si la soberbia de la mentalidad moderna –que quiere arrogarse la capacidad de hacer siempre un futuro mejor y que contempla a las víctimas que acceden al bienestar o que son descartadas del mismo como “meros efectos colaterales”– necesitara escuchar de nuevo y con fuerza “que al principio no fue así”¹¹, y que en el contexto de la justicia de las relaciones económicas fuera pertinente

¹¹ Mt 19.8.



aludir a los orígenes de comunión que explican la presencia de los seres humanos, las familias y las culturas a lo largo y ancho de la faz de la tierra.

En el clima cultural de entreguerras, en el que se dio el caldo de cultivo para el desarrollo del pensamiento existencialista, cada vez más pesimista con respecto a las relaciones humanas y su redención, hasta llegar a afirmar Jean Paul Sartre en su obra teatral *A puerta cerrada* (*Huis Clos*) que “el infierno son los otros” (“L’enfer, c’est les autres”), la presencia y difusión social de la comedia romántica resulta un contrapunto muy sugestivo. En lugar de centrar la mirada en una finitud existencial *clausurante*, la relación renovada entre varón y mujer, con toda su potencialidad ilusionante, abría la perspectiva en otra dirección, planteando distintos interrogantes: ¿No es necesario volver a crear, a recrear lo humano, haciendo verdad el amor, allí donde se conjugan el origen de la vida y de la historia: la igualdad y complementariedad entre varón y mujer? ¿No puede ser la angustia existencialista un retorno obstinado a aquel lugar que el Génesis ya había localizado como inhóspito, “no bueno”, por debajo de la verdadera humanidad? El intento por comprender la conciencia desde ella misma, al margen de la vida, de la historia, de la relación, ¿no estará condenado a deformar la imagen humana, y, por tanto, a una tristeza que está en manos de las personas de carne y hueso, de los varones y de las mujeres, el poder superarla? ¿No será mejor escuchar una llamada a buscar la alegría allí donde se encuentre? ¿No hay personas que nos alegran la vida? ¿No podemos empeñarnos en ser de los que alegran la vida a los otros?

§5. LA FILOSOFÍA PERSONALISTA DE LA FILMOGRAFÍA DE LEO MCCAREY

A lo largo de las primeras entradas del blog que dedico a McCarey¹² se ha recurrido a la filosofía de Emmanuel Lévinas como una luz que ha permitido destacar mejor algunas de las riquezas antropológicas que estaban presentes en la obra de McCarey. La necesidad de “una nueva mirada” –que se apuntaba en el apartado anterior– tiene en la filosofía del pensador lituano un exponente difícilmente superable.

¹² proyectoscio.ucv.es/actualidad/la-logica-y-el-arte-de-la-vinculacion-matrimonio-familia-y-humanismo-cristiano-en-la-filmografia-de-leo-mccarey-por-j-a-peris-cancio/.



Sin embargo, conviene dar un paso más y preguntarse si se puede encontrar en la obra más personal de McCarey, la que comienza a desarrollarse con *Part Time Wife*, una filosofía propia que ayuda a comprender de un modo más unitario el sentido de su cine. Miguel Marías responde este interrogante en su ejemplar monografía *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas*. Tras justificar que McCarey merece ser considerado porque tiene un estilo propio “que se distingue sutil pero enérgica e incluso radicalmente hasta de los más próximos y afines de sus pares y coetáneos”, Marías añade una observación de especial importancia:

si no dejamos que el bosque nos impida ver los árboles, un tema de predilección y ciertamente constante... [E]se tema es, obviamente, evidentemente, la *persona*, el ser humano en sus múltiples encarnaciones y con sus incontables facetas, a veces contradictorias, con todo lo que tiene de visible, de aparente –sea verdadero o falso, espontáneo o fingido–, y de oculto; con lo que hay en él en cada momento, de pasado –como carga, como recuerdo, como experiencia–, de presente –cambiante instante tras instante–, de sueños y proyectos de futuro; con lo que encierra de decepciones, temores, incertidumbres e ilusiones, manías, limitaciones, defectos, virtudes, cambios de humor, frustraciones, ideales y vicios (Marías, 1998: 94-95).

El tema principal del cine de McCarey es, pues, el ser humano en toda la complejidad de sus dimensiones como persona, de su mapa personal, según expresión de Julián Marías, el discípulo de Ortega y, a la sazón, padre de Miguel Marías, quien a su vez explica:

El hombre es persona, pero no todo en él es personal; lejos de ello, está sujeto a múltiples formas de despersonalización. La inseguridad que pertenece a la vida humana afecta primariamente a su condición personal. Esta, como todo lo demás, se da en diversos grados, más aún, tiene argumento, y por tanto historia. Le pertenece, como no podía ser de otro modo, el carácter dramático; más aún, significa la culminación del dramatismo de la vida humana (Marías, 1994: 12).

En el ámbito del amor varón/mujer cabe que se dé esa personalización o que se funcione por debajo o al margen de ella:

Creo –señala don Julián– que el origen del amor, lo que hace que las actitudes de orientación hacia el otro sexo adquieran un carácter amoroso, es la adivinación de que la realidad sobre la que se dirigen es una persona [...] El hombre, ante



una mujer concreta –o la mujer en presencia de un hombre– adivina o entrevé a una persona que se le presenta como tal [...] La persona “entrevista” despierta el apetito de seguir viéndola; la curiosidad, la avidez de aproximación, de trato, son consecuencias del descubrimiento de una realidad *nueva* –la persona en cuanto tal siempre lo es y lo sigue siendo toda la vida– que es huidiza y se escapa. La forma en que se da esa adivinización es la *promesa*. Esa persona que se anuncia, se muestra de una manera esquiva y se hurta al pleno conocimiento, a la aprehensión, promete algo nuevo, una configuración de la vida humana que incita a verla, comprenderla, poseerla (Marías, 1994: 28-129.)

Situar el tema de la persona como el crucial de la filmografía de McCarey permite a Miguel Marías encontrar una sólida explicación del vigor de las películas en las que desarrollan “las aventuras de la pareja”. Después de mostrar su escepticismo acerca del rigor conceptual que acompaña la expresión *screwball comedies* como subgénero, justifica que «el sereno y reposado clasicismo aleja a McCarey tanto de la farsa delirante y enloquecida, como del romanticismo y del folletín desmelenado y barroco» (Marías, 1998: 285), ya que más bien tendió a confundir y combinar ambos géneros, de un modo único, inimitable y nada convencional, renunciando a explorar a fondo uno solo de ellos. Y ello le lleva a insistir:

El tema recurrente, el único constante, de Leo McCarey es la persona, más allá de los variados argumentos que trata y de los diversos géneros que sus películas bordean o incluso cada una de ellas dentro de su metraje y en su poco apresurado fluir. Esta es la clave de su cine, el punto común de todas sus películas, desde las primeras a las últimas, la justificación de ese estilo, *invisible*, y aparentemente *sencillo* y *neutral* como pocos (Marías, 1998: 289).

La filosofía personalista que subyacía a los cortometrajes, y que se fue desarrollando en sus primeros largometrajes, se percibirá con absoluta claridad en *Part Time Wife*. En su estudio sobre la comedia romántica Pablo Echart dibuja las raíces de esta (Echart, 2005: 25-76), en las que convergen tanto lo que califica de “convulsiones históricas y sociológicas”, como sus conexiones con la cultura popular. Con respecto a lo primero, los dos datos que deben retenerse son el desarrollo del feminismo, que dio lugar a “la nueva mujer y al replanteamiento del matrimonio”, y la propuesta política y el nuevo espíritu del *New Deal*. Con respecto a lo segundo, tres son los factores que deben considerarse: la tradición



teatral, la cultura popular y los referentes cinematográficos inmediatamente previos, especialmente los del cine mudo.

De todos estos factores me interesa poner de relieve la conexión con la tradición teatral, con la comedia romántica de Shakespeare. A decir de uno de sus más reconocidos estudiosos, Northop Frye, en ella se reconocen elementos nuevos que la diferencian de la comedia antigua:

la acción tiende a salir del mundo cotidiano de la experiencia y a entrar en el mundo ideal de la inocencia y del romance. El giro hacia un mundo ideal está marcado por el paso de los personajes de un mundo normal a un “mundo verde” –según acuñara C. L. Barber– donde acontece su metamorfosis y la solución cómica. Para Frye, este espacio, que normalmente es un bosque, simboliza el espacio original acorde a la naturaleza no caída del hombre –un lugar anterior al pecado–, al que la comedia romántica nos acerca. A este Edén o “Edad de Oro” le son propios los ritos de renacimiento (normalmente la muerte y resurrección figurada de las protagonistas femeninas), la imposición de los sueños y deseos sobre la experiencia humana ordinaria, o la presencia de elementos extraordinarios [...] En definitiva: un movimiento que va de la muerte a la resurrección (a diferencia de formas como la tragedia, la ironía o la obra histórica, que van del nacimiento a la muerte). Frye ve en este movimiento una conexión evidente con el cristianismo, religión que entiende que “es la *muerte* lo que de alguna manera no es natural”; por eso, la fuerza que conduce a la satisfacción de los deseos no se contempla como algo vano o como fantasía, sino como algo natural (Echart, 2005: 49-50).

Esa posibilidad de introducir de manera realista elementos que proceden de una comprensión más profunda de lo que habita en el corazón de las personas parece ser un legado del humanismo cristiano, del que se beneficia la comedia romántica. Pero conviene matizar que se trata de una contribución que se sirve también de la interacción con las otras raíces, tal y como las expone Pablo Echart. En ese sentido, las aportaciones de Stanley Cavell sobre el matrimonio y la educación de adultos resultan un buen aliado para desarrollar las consecuencias de este humanismo. En el artículo que Pablo Echart dedica al filósofo emérito de Harvard señala:

A propósito de las comedias, Cavell apunta las nociones de “creación de lo humano” y de “creación de la mujer” para mostrar el énfasis que en estas narraciones



tiene el encuentro de la propia identidad (sobre todo en la mujer) a través de la amistad y la conversación con un compañero que educa al ayudar a examinar el estado de la propia alma. Desde esta perspectiva explica Cavell las referencias al relato del *Génesis* en varias de estas comedias [...] (Echart, 2006: 210-211).

Creo que asumir que los estudios del filósofo de Harvard ayudan a extraer consecuencias más amplias de ese humanismo propicia una lectura más penetrante de lo que nos encontramos en la obra de McCarey. A ese respecto, Pablo Echart subraya en una elocuente nota a pie de página:

El proyecto cavelliano aspira a “rehumanizar” la filosofía, a recuperar su atención primordial por el hombre y la vida cotidiana. En el deseo de que el quehacer filosófico sea relevante para la propia vida, Cavell se distancia tanto de posturas dogmáticas como de escepticismos pesimistas: la filosofía se sitúa en el ámbito de los progresos parciales y realistas. De acuerdo con Wittgenstein, para Cavell la filosofía es esencialmente una *búsqueda*: lo suyo es apuntar nuevos modos de pensar y direcciones hacia respuestas, atinar el planteamiento de las preguntas, descubrir e indagar problemas, pero no pretender establecer teorías o afirmaciones irrefutables (Echart, 2006: 206-207)

Por eso para el profesor emérito de Harvard es filosófico el lugar que ocupan las parejas en las comedias de *rematrimonio*. El matrimonio que se vive como realidad se transforma en una pregunta, en una indagación ulterior que lo libera del encapsulamiento de la rutina. Esta actitud casa perfectamente con su sentido humanista, personalista. Si la persona es un misterio único e irrepetible, la creación de una comunidad de vida entre el varón y la mujer no puede ser un mero ejercicio de repetición de algo previo. Implica necesariamente la creatividad que permite que ambas personas crezcan y lo hagan por su educación mutua.

No es infrecuente que el enfoque de Cavell, que tiene como emblema un matrimonio genuino –entendido como amistad y educación mutua entre hombre y mujer–, encuentre incomprensiones, a pesar de la justificación que de este realiza desde lecturas perfeccionistas y trascendentalistas, siguiendo la estela de Emerson y de Thoreau.

En su aguda reseña sobre la obra de Cavell *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Noël Carroll señala:



Que Cavell no regañe a sus películas por recomendar el amor y el matrimonio le merecerán las iras de los *journals cinematográficos*. Pero el amor y el matrimonio existen; tienen una experiencia fenomenológica y la gente los experimenta. Esto hace que merezcan ser discutidos con seriedad, con independencia de las evaluaciones morales finales que cada uno haga de estos hechos vitales. Y en cualquier caso, estas películas son sobre el amor, a menudo exactamente del modo que Cavell dice que son. Sería ciertamente desafortunado que las consideraciones de Cavell sobre la estructura interna y sobre el significado de estos trabajos fuesen ignoradas porque él no exhibe los colores éticos correctos según la moda (Carroll, 1982: 106).

Por otro lado, McCarey introduce la figura de Tommy (Tommy Clifford) como un elemento clave para la reeducación de Jim Murdock. Se trata de un muchacho joven, del *caddy* que le asignan en el campo de golf, lugar al que Jim acude para reencontrar a su mujer, aunque lo haga so pretexto de practicar un ejercicio conveniente para su salud.

La actitud inicial de Jim con su *caddy* es displicente, humillante, y el muchacho le deja claro que, aunque necesita el dinero, prefiere no ganarlo a perder su dignidad. Sorprendentemente, el Sr. Murdock siente haberlo tratado mal y se disculpa, pidiéndole que continúe con él. A partir de ahí va conociendo al muchacho, experimentando un proceso de empatía con su indigencia y su orfandad que me invita a hacerme eco de las palabras del Lévinas en la presentación de la edición castellana de *Totalidad e infinito*:

Totalidad e infinito describe la *epifanía del rostro* como un deshechizamiento del mundo. Pero el rostro en cuanto rostro es la desnudez –y el desnudamiento– “del pobre, de la viuda, del huérfano, del extranjero”, y su expresión indica el “no matarás”. Cara a cara: relación ética que no se refiere a ninguna ontología previa. Ella rompe el englobamiento clausurante –totalizante y totalitario– de la mirada teórica. Ella se abre, a modo de responsabilidad, sobre el otro hombre –sobre el inenglobable–: ella va hacia lo infinito. Ella conduce al exterior, sin que sea posible sustraerse a la responsabilidad a la que apela de tal modo (Lévinas, 2002: 9-10).

La actitud del Sr. Murdock parece una representación del *Magnificat*: “derriba del trono a los poderosos y enaltece a los humildes”. Pero esa aparente humilla-



ción en realidad es una liberación. Su vida rígida y autorreferencial cada vez se va descentrando más, va adquiriendo los registros necesarios para acercarse y comprender la sabiduría de los humildes. El personaje de Tommy expresa a la perfección un humanismo de la misericordia, en el que los que aparentemente menos cuentan tienen mucho que enseñar. La opción cristiana por los más pobres no es una estrategia política. Es una profundización en humanidad. Repite el gesto de Cristo que siendo rico se hizo pobre para enriquecernos con su pobreza (2 Co 8,9).

§6. CONCLUSIÓN PROVISIONAL

El mayor atractivo de *Part Time Wife* es su anticipación. Cuatro años antes de que lo estudiosos sitúen el nacimiento de las *screwball comedies* o de las *Hollywood comedies of remarriage*, McCarey nos regala una comedia romántica en la que se encuentran muchas de sus claves, y algunas opciones humanistas que, en cierto modo, las mejoran. Si las comedias alocadas llevan un ritmo trepidante que, en algunos casos, puede parecer artificioso, el habitual ritmo pausado de McCarey ajusta mejor su paso a las comedias de carne y hueso.

Tampoco es un detalle menor la figura del muchacho huérfano, Tommy, del pequeño filósofo y de su perro. Fuera de las coordenadas del humanismo católico, aceptar que los pobres puedan ser maestros no acaba de explicarse. No se sabe de qué y para qué. Y sin embargo, quien hace esa experiencia no necesita estar continuamente defendiéndola. La presencia de Jesucristo entre los más pobres (Mt 25, “tuve hambre y me diste de comer...”) tiene algo de misterio irrebasable, pero de igual modo se corrobora en la existencia cotidiana. Como ha señalado el papa Francisco en la exhortación *Evangelii Gaudium*:

El verdadero amor siempre es contemplativo, nos permite servir al otro no por necesidad o por vanidad, sino porque él es bello, más allá de su apariencia: «Del amor por el cual a uno le es grata la otra persona depende que le dé algo gratis». El pobre, cuando es amado, «es estimado como de alto valor», y esto diferencia la auténtica opción por los pobres de cualquier ideología, de cualquier intento de utilizar a los pobres al servicio de intereses personales o políticos. Solo desde esta cercanía real y cordial podemos acompañarlos adecuadamente en su camino de liberación (Francisco, 2013: 148-149).



En la filmografía de McCarey de vez en cuando aparece con toda naturalidad esta visión contemplativa del pobre. Marca una geografía del corazón. Quien recorre ese paisaje acaba descubriendo las virtudes que hacen posible el verdadero amor.

Jim es el prototipo del varón que necesita una educación profunda. La presencia del pequeño Tommy posibilita su comienzo. Pero antes ha tenido que salir *el monstruo*, el lado oscuro que con tanta frecuencia acompaña al varón e impide que emerja el rostro de la mujer. Tanto su esposa Betty como el propio *caddy* lo sufren. Pero solo el dolor gratuito que ha infligido al niño lo hará reaccionar. La reparación con su esposa le llevará más tiempo. Necesitará domesticar su amor pasional para que la intimidad que desea tener con ella no le impida ser plenamente ella, plenamente persona.

La mujer en la casa de muñecas en realidad sueña con no ser un objeto. Por eso abandona un lugar tan reducido. Desearía un milagro: que su esposo, con quien vivió un pacto conyugal marcado por el egoísmo, tomara conciencia de ello y se planteara vivir de otro modo. Que ambos se comprometieran de nuevo en su alianza matrimonial con un amor generoso. Que el respeto mutuo hacia su personalidad y su vocación estuviese completamente alejado de la sospecha y de la vergüenza de haber echado a perder su vida y su dignidad. Esos milagros existen. Se dan en un mundo verde, en un jardín del Edén, en un recuerdo de que la vocación original del ser humano es la igualdad complementaria entre varón y mujer. En un disfrute de que ese es el modelo de felicidad que Dios pensó para sus hijos adoptivos desde toda la eternidad.



ANEXO: NARRACIÓN COMENTADA DE *PART TIME WIFE*¹³

§1. EL PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO Y LA AMENAZA DEL DIVORCIO

La difícil accesibilidad a la visión de *Part Time Wife* me obliga al placer de relatar con cuidado y casi al detalle la película. Es un tributo que, aunque tiene que superar el riesgo de caer en lo tedioso, se alía bien con el rigor intelectual y con el aprecio agradecido de las películas como expresión de arte.

El humor basado en la realidad va a estar muy presente en esta obra, cuya descripción acometo.

1.1 *En el terreno de la abundancia que ha de permitir la revelación de las personas*

1. Al iniciarse la película, la imagen de los pozos petrolíferos de Murdock Oil Company nos traslada al mundo del trabajo, pero no al de los obreros, sino al de los ejecutivos que forman la cúpula de la organización.

1.1. Jim B. Murdock (Edmund Lowe) se dirige a la junta de la empresa con determinación y una cierta altivez. Su discurso es muy crítico con los demás, a los que considera equivocados, proponiéndose a sí mismo como educador de los consumidores. No parece mandar sobre las cosas; éstas son las que parecen dictarle lo que tiene que hacer.

1.2. Suena el teléfono. Es su mujer, la Sra. Murdock —de soltera Betty Rogers (Leila Hyams)—, quien llama. Jim accede de mala gana a contestarle. Los planos de él y de ella se intercambian según sea quien hable. Betty parece animada, convencida de que a su marido le gustará saber que ha ganado un trofeo. Jim, en cambio, reacciona con frialdad, molesto de que le esté interrumpiendo y ante sus subordinados. Betty está en el club de golf, sentada a una mesa de la cafetería, con su amigo Johnny Spence (Walter McGrail). Johnny sí comparte la alegría de Betty, porque no ha perdido la esperanza respecto de ella.

Jim está dominado por su responsabilidad en la fábrica, por la imagen de lo que él cree que los demás esperan de él o por lo que a él le satisface que esperen, Betty ejerce un rol verdaderamente personal, favorecido por el contexto de libertad y desenfado de quien dedica su tiempo al deporte —uno de los temas más propicios para McCarey—. Betty cree que su alegría será también la de su marido. Para eso se casaron, para compar-

¹³ Un comentario más extenso, con más reflexiones filosóficas puede encontrarse en el blog de la revista *Scio*: <http://proyectoscio.ucv.es/actualidad/matrimonio-familia-y-humanismo-cristiano-en-la-filmografia-de-leo-mccarey-vi-i/> y <http://proyectoscio.ucv.es/actualidad/11694/>.



tir un mundo propio que diera sentido a los demás mundos. No se da cuenta de que Jim no le corresponde en sus planteamientos.

1.3. Desde ese primer momento, la figura de Johnny pone de manifiesto la libertad de Betty, sin que eso signifique que él sea una alternativa a su matrimonio.

1.4. Ante la reacción de Jim, Betty cuelga. Jim disimula y sigue hablando por teléfono para hacer creer a los que escuchan que él domina la situación. El plano del otro lado del teléfono muestra que ni Betty ni Johnny están ya, y un camarero afroamericano recoge el teléfono que había hecho llegar hasta la mesa. Jim –al que nada le hubiera impedido hablar en privado con su mujer– prosigue su pantomima: “Mi tiempo es muy valioso para hablar de golf. Eso es lo que quería oír, que te disculpases. Adiós, cariño, adiós”.

1.5. El disimulo de Jim –para dejar bien claro a la junta de la empresa y a sus subordinados la prioridad que tienen para él los asuntos de trabajo con respecto a las alegrías de su esposa– no expresa otra cosa que la falta de humanidad de quien utiliza su rol social para silenciar la voz de la persona con la que se ha comprometido en matrimonio. Por actuar así no es mejor directivo. Todo lo contrario, su negación de la dimensión humana y familiar es un mal ejemplo para sus subordinados.

En conclusión, McCarey nos presenta desde un principio a Jim como un candidato que precisa ser reeducado.

1.2 *El hogar como ámbito de la verdad*

2. Si la fábrica podía ser presentada como un ámbito de ficción y disimulo, el hogar será el lugar propicio para que se desvele la verdad, para que “se rompa en pedazos” la falsa armonía que se estaba tejiendo.

Una tarta recuerda que Betty y Jim cumplen su primer aniversario. Lo que debería ser motivo de alegría y celebración va a dar lugar al comienzo de la catarsis, no sin una previa convulsión. El matrimonio no es un acontecimiento que se fortalezca necesaria e inexorablemente con el mero paso del tiempo. Al contrario, reflexionar sobre el tiempo compartido juntos puede ser ocasión de revisarlo, de encontrar motivos para la gratitud, o para la rectificación, o para una mezcla de ambas cosas.

2.1. El chófer, Charles (George Corcoran, como George *Red* Corcoran), pregunta para quién es el pastel y recibe la explicación de la cocinera, Martha (Bodil Rosing), sobre la pequeña efeméride que está llamado a conmemorar.

2.2. Lllaman a la puerta y la cocinera advierte al mayordomo, Deveney (Louis Payne), para que no se le escape el secreto del pastel, pues es una sorpresa. A continuación golpea la mano del chófer para que no picotee. La relación entre la servidumbre –la *sociedad heril* dentro de la comunidad familiar, como se expresaba en doctrina moral escolástica– cubre el espacio que deja la ausencia de hijos en el hogar. Serán como un eco afectivo de



las relaciones entre los Murdock. Por eso son presentados mezclando gestos que revelan complicidad y actitudes más bien infantiles. El privilegio de la familia es permitir que las personas se muestren tal y como son.

2.3. Jim pregunta al mayordomo por Betty. Su gesto muestra que hay una continuidad entre el *dueño* en la empresa y el *señor* en el hogar. Parece estar pasando lista. Contrariado por la ausencia de su cónyuge, el Sr. Murdock indica que la cena es a las siete. El mayordomo le comunica que la señora la había fijado para las siete y media. Jim se rebela, se obceca en mostrar su autoridad e insiste en que la cena ha de servirse a su hora, a las siete, invariablemente. Para él, hogar y fábrica han de seguir el mismo modelo.

2.4. Con estos datos la conflictividad parece subir un peldaño. Ya no solo es que Jim no atienda bien a su esposa cuando llama al trabajo para compartir su alegría, es que tampoco reconoce que en el hogar deba ser ella la que fije los tiempos. Betty le ha de estar subordinada. Su voz no tiene por qué ser escuchada. Jim considera a Betty una pieza más de su *engranaje* doméstico, organización complementaria y paralela a la de su empresa, llamada a regirse por los mismos patrones. No ve a la Sra. Murdock, a Betty, como mujer, como singularidad, como “ella misma”, como alguien único e irreductible, como un igual. Por eso su propio horizonte vital es estrecho, rígido, caricaturesco, y desaprovecha las oportunidades que le da la vida para expresarse.

3. Un plano de un coche muestra que Betty llega acompañada de Johnny, quien persevera en sus propósitos con la sutileza requerida y hace labor de zapa, insinuando que Jim no tiene el suficiente interés por ella. Actuando así también subraya el encanto de la Sra. Murdock, la belleza de un rostro que alegra la vida, y ante el que resulta bastante razonable preguntarse por qué su marido no la considera de ese modo, no vibra ante su presencia.

3.1. Desalentando los propósitos de Johnny, Betty responde con convicción que *para su marido ella es la mujer más interesante del mundo*. Johnny expresa un gesto entre el escepticismo y la frustración. Betty se despide y le agradece su compañía y que le haya regalado el trofeo. Johnny, para ella, no es un rival. Su marido es su referencia y otros hombres ni lo son ni pueden serlo. Entra en su casa, deja el trofeo en un aparador y se arregla el pelo en el espejo.

3.2. En el plano siguiente, Jim está comiendo a cucharadas la sopa él solo, cuando llega su esposa. Hay un intercambio de miradas, sin mediar palabra. McCarey hace gala de todo lo aprendido en el cine mudo, en el que la *voz silente* de la imagen de un rostro no necesita de la palabra para hacer patente la situación.

3.3. Betty se acerca y juguetea cariñosamente con el pelo de Jim. Con su conducta busca a la persona: *tocar* el corazón que ante ella reaccionó en otro tiempo de un modo enamorado, lo que los hizo comprometerse en matrimonio. Pero Jim no quiere entrar



en el juego afectuoso. Sigue encerrado en su rol de hombre de negocios en el hogar y le reprocha no haber estado en casa cuando él ha llegado. Mientras Betty ha querido hacer de ese momento algo único, Jim permanece ciego a cuanto no sea cumplir con el programa por él fijado.

3.4. Jim no cede en su empeño de dominio, de querer tener razón en su modo de ver y de hacer las cosas. Ella le expresa su deseo de irse a cambiar el vestido, pero él no lo consiente. Como si la Sra. Murdock necesitara de una autorización que él no está dispuesto a concederle. McCarey, de nuevo, hará uso de su repertorio de recursos aprendidos con el cine mundo para introducir reacciones mecánicas que permiten expresar de un modo más profundo lo que está ocurriendo. Acelerado y nervioso por la situación –y por su actitud–, Jim se mancha la corbata, y ella se ríe divertida. Él reacciona molesto, sin sentido del humor. Betty lo invita a tener un día en paz, feliz; a no perder la alegría. Jim sigue comiendo casi de modo maquinal. Lo que hubiese podido funcionar con una “válvula de escape” –reírse juntos– es ocasión de una nueva controversia.

3.5. Betty insiste en que intenten ser felices en el día de su primer aniversario, que aleje el trabajo de su mente. Jim reacciona altivo, reafirmando la importancia del trabajo y lo inapropiada que ha sido su llamada telefónica... Al tiempo, le pregunta cómo ha sido posible que haya tardado tanto en llegar desde que lo llamó por teléfono. Por primera vez, con este interrogante, Jim está mostrando su vulnerabilidad. Betty no es una trabajadora a la que pueda exigir cumplir con el horario para fijar la cena o para llevar la indumentaria adecuada. Es su esposa. Realmente, la aparente frialdad con la que ha reaccionado ante su llamada lo que estaba ocultando era su inquietud acerca de la dedicación que Betty hacía de su *tiempo libre*. Jim no ha asumido que el matrimonio descansa sobre la confianza y la armonización de las libertades de los cónyuges.

3.6. La Sra. Murdock ha interpretado correctamente lo que le ocurre a su marido y le hace ver, risueña y encantadora, que él está celoso. Se introduce así, sin quererlo, en un territorio peligroso. Betty solo quiere mostrarle a su marido la conveniencia de reflexionar en su relación; su intención está muy lejos de presentarle la figura de Johnny o de cualquier otro hombre como un rival. Solo quiere hablar de su matrimonio. Jim, en cambio, prefiere el camino fácil: desviar la atención hacia Johnny y sus pretensiones. El rostro de ella se va entristeciendo y le pide que le aclare si no estará pensando en algo malo. Ante esta pregunta Jim responde que no sabe qué pensar. Entonces Betty le dice que no lo puede soportar y le advierte...

4. En estos momentos la cinta da un salto. Falta la segunda bobina. Se puede sobreentender que, en el tramo que falta, la Sra. Murdock le dice a su marido que no se siente valorada y que se quiere divorciar y que, por ello, se marcha de casa, sin que ya Jim la



pueda retener. Siguiendo la referencia de TCM¹⁴, Betty volverá a trabajar como modelo para mantenerse, mientras que Jim recibirá el consejo de su médico de hacer deporte.

El Sr. Murdock elige entonces practicar el golf con idea de recuperar a su esposa, por lo que en la siguiente escena lo vemos ya en el campo dispuesto a jugar a este deporte. Gehring (Gehring, 2005: 76-77) sitúa en estos momentos una conversación de Lowe con su abogado acerca del divorcio. El abogado intenta pintarle una imagen idílica sobre el matrimonio, pero es continuamente interrumpido por una esposa impertinente que se queja de que la cena “se está enfriando”, escena que fue incorporada más ampliamente en *The Awful Truth*.

Con este salto termina nuestra descripción de la primera parte de la película. A pesar de este accidente, creo que ha quedado suficientemente retratada la situación de crisis, a partir de la cual no solo se asistirá a una reconciliación, sino a una verdadera resurrección de ambos personajes.

§2. EL RETORNO AL PARAÍSO

2.1 *El camino de la reeducación pasa por el magisterio de los humildes*

Tras el corte ya referido –que dificulta la secuencia en la lectura literal del film– nos encontramos ya en el primer estadio de la reconciliación. Jim B. Murdock ya no está en su rutina habitual en el trabajo. La ha roto para poder acudir al lugar en el que está Betty: el campo de golf. Se trata de un escenario cargado de connotaciones. Por un lado, un campo de golf es un espacio deportivo, con todo lo que conlleva de cuidado del cuerpo y de actividad propia de “la nueva mujer”. Por otro, se trata de “un mundo verde” (el *green*), propicio para la vuelta a los orígenes y la reconciliación. Finalmente, en un sentido intertextual, anticipa en siete años el encuentro entre Cary Grant y Katharine Hepburn en *Bringing Up Baby* (1938).

4. Llega Jim con su coche y su chófer al club de golf. Baja y se estira los pantalones, con los que está a disgusto, e indica al chófer que pase a recogerlo. El gesto indica la incomodidad que le supone la vestimenta deportiva, lo que refuerza la “salida de sí mismo” que está realizando.

¹⁴ Recuperada el 30 de mayo de 2016 de <http://www.tcm.com/tcmdb/title/27419/The-Awful-Truth/full-synopsis.html>.



4.1. Los *caddies* se agolpan en torno a Jim, para que los elija, y el encargado de ellos (Sam Lufkin) propone a uno, con apariencia más infantil, que se ha quedado relegado, Tommy Milligan (Tommy Clifford). Jim lo trata con cierta distancia. El “mundo verde” de McCarey tiene desde el principio esta “nota social”. Los *caddies* serán en un primer momento para el Sr. Murdock una presencia extraña y molesta. Pero, más adelante, serán un catalizador de humanidad.

4.2. Los demás *caddies* hacen sus vaticinios sobre su valía como jugador y se aproximan para verlo golpear en el primer hoyo. Cuando comprueban por sus fallos que es un principiante, se retiran decepcionados. Se habían dejado llevar por su apariencia y su vestuario. Jim golpea con el bastón en el suelo, rabioso, y Tommy apenas contiene su risa. Primer aprendizaje: los valores y sobreentendidos que le confieren un lugar preeminente en el trabajo no sirven para el golf. El deporte, en la medida que introduce nuevas reglas, posibilita también romper moldes y, a menudo, iguala posiciones sociales muy alejadas. En este caso, dado el carácter elitista del golf, este cambio de perspectiva solo se produce de modo indirecto a través de la mirada de los *caddies*.

4.3. Por fin, Jim acierta con el golpe. Tommy le aconseja introducir mejoras, no solo en un gesto de buena fe, sino cumpliendo estrictamente con su obligación de acompañante. Murdock, con su prepotencia habitual, no se las acepta. McCarey “castigará” esta impostura con uno de sus procedimientos preferidos: el acontecimiento no intencional. A continuación, un movimiento exagerado de Jim hace que le caiga encima una rama –en lo que puede ser considerado una escena de *slapstick*–. Ante el contratiempo, Tommy intenta aconsejarle de nuevo. Jim no solo vuelve a reaccionar con suficiencia y altivez, sino que da un paso más y le habla con dureza. Ofendido, Tommy se marcha. Jim le pide que vuelva. Tommy le responde con dignidad que necesita el dinero, pero no a precio de aguantar que le hablen así. Reanuda la marcha indicándole que pedirá que le manden otro *caddy*. Un segundo y más decisivo aprendizaje está en ciernes. Murdock podría aceptar sin mayor problema lo que Tommy le propone. Pero algo se ha movido en su interior. Comienza a reconocer que la autoafirmación y la prepotencia pueden ser dañinas. ¿Le recuerdan otro momento en el que ante su esposa reaccionó así?

4.4. Jim insiste en que regrese, y se disculpa explícitamente (“I’m sorry”), de modo sincero. Le aclara que no ha querido herir sus sentimientos. Tommy admite sus disculpas, se reconcilian y se dan la mano. A partir de entonces Jim aceptará sus consejos. Tommy le augura un buen futuro como golfista, si domina sus nervios. Jim acepta su vaticinio agradecido. Se ha producido el cambio fundamental. El altivo Jim reacciona por primera vez con humanidad; desarrolla su empatía: siente que ha podido herir al otro, reconoce sus errores, está dispuesto a dejarse enseñar, valora la opinión ajena, incluso de alguien al que considera claramente inferior a él... Este aprendizaje emocional le resultará fundamental para comenzar la educación que lo lleve a recuperar a su esposa.



El personaje del pequeño Tommy se convierte en su maestro en el lenguaje del corazón. Se trata de una originalidad de McCarey en este tipo de películas, en las que a veces la educación mutua no parece contar con otros agentes. McCarey, que fue también responsable del guión junto a Howard J. Green, presenta a un personaje que forma parte de los preferidos del director: los niños, y, especialmente, los que tienen que luchar pronto desde la calle por su supervivencia. Los volveremos a encontrar en *Love Affair* (1939), *Going My Way* (1944), *Bells of St. Mary's* (1945)...

5. El plano muestra un lago junto al campo de golf, a cuya ribera Jim y Tommy están buscando una pelota. El “mundo verde” y el “mundo de los niños” van haciendo su camino. Jim sale de su envaramiento. Se interesa por la naturaleza, por los demás.

5.1. Jim, continuando el tono afectivo más relajado que ha comenzado a desarrollar en la escena anterior, le expresa lo bonito que le parece el lugar –compárese con las refinerías de la primera escena–. Tommy señala un puente a la izquierda de la pantalla, bajo el cual le indica que está su casa, una modesta chabola. Responde a preguntas de Jim que es huérfano y que desde hace seis meses vive solo, al morir su tío.

5.2. Tommy se apura por si han perdido la pelota y Jim le tranquiliza. El efecto humanizador se va haciendo creciente. La lógica de la rigidez y de la eficacia comienza a descolonizar la inteligencia de Jim. Se abren las ventanas de la misericordia.

5.3. De vuelta al *green*, Jim coge a Tommy del hombro y camina amistosamente con él. Pasan junto a unas señoritas a una de las cuales se le cae una pelota. Caballerosamente Jim la recoge, pero al agacharse se le rasgan los pantalones. Intercambia gestos de inteligencia con Tommy, quien procede a caminar pegado a su espalda, para que no se vea el pantalón descosido. McCarey anticipa también aquí la que será la famosa escena en la que Cary Grant cubre las faldas rasgadas de Katharine Hepburn en *Bring up Baby*. El aprendizaje de Hawks desde el cine de McCarey se confirma.

5.4. En la chabola de Tommy, Jim está tumbado boca abajo en la mesa, mientras Tommy le cose el pantalón. Jim le agradece su servicio y conversa con él, quien le abre su mundo como joven irlandés.

5.5. Jim le pregunta lo que suele hacer con el dinero que gana. Tommy le confiesa que le gustaría recuperar a su perro irlandés, un Shepper New-Founder, raza que Jim no conoce, pero apunta su nombre. Le dice que se lo está cuidando un tal Michael Toole, que no está en Dublín, sino en Corck. Cuando Tommy sin querer le pincha, Jim comenta divertido que ahora entiende mejor cómo se ha podido sentir Tommy esa tarde cuando le hirió. Nuevamente McCarey aprovecha un gesto no intencional para dar lugar a la expresión de un acontecimiento interior: el dolor del pinchazo fortuito se convierte en ocasión de empatía y de arrepentimiento.



2.2 *El campo de golf como el mundo verde*

Tommy ha ejercido de “pequeño filósofo”, de improvisado educador. Este personaje, de raigambre irlandesa, concentra muchos aspectos biográficos de la infancia de McCarey, de su convivencia con muchos hijos de inmigrantes que compartían su ascendencia (Gehring, 2005: 1 ss.). Frente al mundo aislado de la fábrica de Murdock, la sabiduría del niño le recupera registros de sencillez y de humanidad perdidos. Pero esto es solo el preámbulo. La verdadera reconstrucción personal habrá de hacerse en relación con Betty, con su esposa.

6. Se ve en un plano al encargado de los *caddies* que le indica a Betty que se ha quedado sin pareja para jugar, pues su compañera ha llamado diciendo que le resultaba imposible acudir. Ella responde que buscará a alguien. La Sra. Murdock aparece en el “mundo verde” plenamente integrada en un espacio de naturaleza y, al mismo tiempo, de goce de la vida, como es el de la práctica del deporte. Mientras que Jim ha tenido que transformarse para incorporarse a ese mundo, Betty parece estar completamente identificada con un paisaje y un modo de actuar en los que se delinearán los datos de la creación de la nueva mujer.

6.1. Tommy aparece en escena. Ve jugar a Betty y se permite darle un consejo. Ella lo acepta y da un golpe muy bueno. Tommy se da cuenta de su buen nivel y le dice que la conoce por ser modelo de anuncios. En pocos segundos se transmite mucha información: a) siendo más experta que Jim, Betty no desprecia un buen consejo, venga de quién venga –su adaptación al “mundo verde” le induce la actitud adecuada para acoger a los sencillos y aprender de ellos–; b) el buen nivel de juego de Betty pone de manifiesto que el trofeo que ganó con Johnny Spence –al principio del film– ni fue por casualidad, ni muchos menos se debió al concurso de su pareja, sino que fue consecuencia de su progreso personal como destacada jugadora de golf, y c), finalmente, se nos dice también que Betty está trabajando como modelo, lo que da muestra clara de su capacidad de emancipación. Integrar este último dato será la prueba más difícil para su esposo.

6.2. Betty le pregunta a Tommy a quién está sirviendo como *caddy*. Se queda muy asombrada cuando le responde que “a un tal Jim Murdock, que no juega muy bien, pero que es muy buen tipo”. Los motivos de admiración son dos: primero, y principal, la presencia de su esposo en algo tan alejado de sus costumbres –como el campo de golf– no puede deberse a otra cosa que a un intento de aproximarse a ella; segundo, y más sutil, que su *caddy* diga de él que es “muy buen tipo” cuando habitualmente es una persona hosca. Ambos datos permiten que Betty intuya que algo pueda estar cambiando en Jim.

6.3. En el plano siguiente Jim acude al campo de golf. Conduce su vehículo con apariencia normal.



6.4. Tommy le propone a Betty si quiere jugar con él. La Sra. Murdock acepta, si bien pidiéndole a Tommy que la presente como Miss Allen.

6.5. Cuando Jim recibe la propuesta de jugar con una mujer no está muy seguro. ¿Teme no estar preparado? ¿Le da reparo acercarse a otra jugadora que no sea su esposa? Tommy le dice que es muy bonita. Jim pega una mirada, la ve de espaldas y lo corrobora. Entonces acepta encantado. La atracción que siente por su esposa se patentiza de manera paradójica: acepta jugar con Miss Allen porque la ve muy bonita, como siempre ha visto a su mujer.

6.6. Se acercan a Betty que se encuentra de espaldas. Cuando se gira y Tommy se la presenta como Miss Allen —el apellido de soltera de Betty era Rogers—, Jim se queda sin habla. Disimulan y se saludan formalmente. Ella le pregunta si le gusta el golf, ante lo cual él asiente, alabando las virtudes del paseo al aire libre. Siguen hablando muy formalmente. Jim coge una bola y da la impresión de que puede buscar rozar su figura, lo que lleva a que Betty le lance una mirada recriminatoria. El silencio, la atracción, la sensación estimulante de poder comenzar de nuevo confirman que Jim reconoce encontrarse en el *mundo verde*, en el regreso a sus orígenes compartidos. Al mismo tiempo experimenta la tentación de quemar etapas, de acelerar imprudentemente el ritmo de aproximación.

6.7. Una vez se disponen a jugar, Jim le cede que sea ella quien comience. Betty da un golpe muy bueno. Jim falla el suyo, pero se lo toma con deportividad. Se ajusta los pantalones. Betty sonríe. Jim da un mal golpe y va a por la pelota. Mientras, Tommy le comenta que Jim es un buen tipo y que ha mejorado mucho los dos últimos meses. Betty dice que no le extraña, sonriendo. El dato de los dos meses transcurridos incorpora realismo a la evolución de Jim. Lo que en pantalla aparece concentrado en una jornada, ahora se confirma con un desarrollo temporal que consolida la seriedad del proceso.

6.8. En la escena siguiente, Tommy avanzará en su papel de *catalizador* de la relación entre los Murdock. Mientras camina en dirección hacia Jim, otras dos jugadoras le chismorreean a Tommy que se trata de una mujer casada y separada, y que, como tiene problemas para mantenerse económicamente, ha puesto un pleito contra su marido, algo que estas mujeres critican abiertamente. Tommy busca un aparte con Jim para ponerlo al corriente, lamentando las noticias. Jim dice que no la puede culpar por ello, que él también está casado y separado. Tommy le pregunta si él también ha tenido que poner un pleito contra su mujer. Jim nervioso lo manda callar y da un golpe muy malo. De nuevo esta escena da mucha información de manera concentrada: la “nueva mujer” no es fácilmente comprendida por un amplio sector del mundo femenino: se la ve como una enemiga del matrimonio, cuando en realidad lo que busca es su autenticidad. Replantárselo es el medio de vivir un auténtico matrimonio —una relación en la que quepa al mismo tiempo ser “amigos”, “enamorados” y “compañeros”—. McCarey ni ridiculiza a las mujeres que critican a Betty, ni tampoco carga contra el conservadurismo mental



que su conducta trasluce. Pero da a entender que mujeres que han buscado la igualdad y el amor en el matrimonio en muchos momentos de la historia han tenido que actuar como “heroínas” frente al qué dirán.

7. En el siguiente plano, otras mujeres se están ofreciendo para jugar con Jim. Él se excusa y se queda junto a Betty, que está descansando en un banco. Hasta ahora entre ellos ha habido gestos de aproximación. Este es el primer momento para hablar.

7.1. Jim se sienta junto a Betty –probablemente recuperando la humildad de novios y de antes de serlo, en los que el varón sabe que se acerca a un misterio que tensa al máximo su delicadeza y su cuidado, sin que ello conlleve empalago cortés–. Sin arrogancia y con sinceridad le dice que comprende que él no es una compañía divertida por lo mal que juega. Ella responde cariñosa, sin fingimiento ni disimulo, que se lo está pasando muy bien. Tommy, con la espontaneidad propia de un niño, añade que la semana que viene jugará mejor.

7.2. Jim ha aprendido a ajustar su ritmo de aproximación. Lejos de hacer que el muchacho se calle, acepta distendidamente que los tres conversen sobre lo que le importa a Tommy, es decir, acerca de los perros, y le pregunta cuál es la habilidad propia de un *shepper new-founder*, en comparación con otras razas. Tommy contesta que es una variedad juguetona, que solo sirve para que le den cariño. En las comedias románticas, el mundo de los animales a menudo sirve para translucir el mundo emocional de los personajes humanos. La característica propia del can de Tommy parece ser la de hacer que el mundo personal de cada uno de los tres personajes se aproxime.

8. En el siguiente plano, Jim y Betty comparten mesa en las instalaciones del club de golf. El clima emocional y la mutua simpatía hacia Tommy han cambiado de forma notable su modo de comunicarse.

8.1. Betty le dice a Jim que le gustaría conseguir recuperar el perro para Tommy. Él le indica que ya se está ocupando. Tras mucho tiempo, primero, de malos entendidos y, luego, de separación y distancia comprueban que se están comprendiendo sin palabras. Ante ese buen clima que se ha creado entre ellos, Jim vuelve a acelerarse y le pregunta a Betty dónde podría localizarla. Ella se da perfecta cuenta de lo que le está ocurriendo a su esposo y le frena. Le da un número diciéndole que es el de su abogado, y le indica que no quiere darle el suyo. La cautela de Betty está perfectamente justificada. No le bastan las buenas sensaciones. Betty aspira a una relación amorosa basada en la proximidad y en el reconocimiento de igualdad.

8.2. Jim, de hecho, no ha interiorizado por completo estos requisitos. Ante la referencia al abogado –hecho que pone sobre el tapete la necesidad de aclarar aspectos fundamentales de su relación–, Jim le recrimina a Betty ir diciendo que no recibe bastante



compensación por su parte. Ella le responde que, aunque no lo quiera creer, es así. Jim necesita recorrer todavía un camino para ver a su esposa como ella es en realidad, no como la contempla desde sus deseos.

8.3. Johnny aparece con una sonrisa de triunfo. Se dirige a Betty ofreciéndole jugar con él otra vez. Ella le indica que está cansada. Johnny no pierde la oportunidad de preguntarle a Jim cuánto ha tardado en hacer el recorrido. Cuando le indica que dos horas, se burla por su bisoñez. Johnny ofrece a Betty llevarla a casa. Ella acepta. Se despiden de Jim. Pero cuando llegan al coche de Johnny comprueban que dos de sus ruedas está deshinchadas –parece que es cosa de Tommy–. Llega Jim con el suyo. Contempla la escena e invita a Betty a subir. Ella se disculpa con Johnny y acepta. Jim llama a Tommy para que suba también al coche. Johnny los ve alejarse con gesto de frustración.

8.4. La figura de Johnny Spence responde a lo que Pablo Echart califica de “pretendiente inadecuado”, que en ocasiones no trasciende la categoría de mera caricatura, de forma que su función dramática no es la de ser una amenaza para la pareja adecuada, sino simplemente la de blanco de las chanzas.

2.3 *El cuidado común del débil ensancha el mundo compartido*

9. El recorrido educativo que Jim ha venido experimentando hasta ahora tiene dos vertientes. Por un lado, errores, que nacen de la aceleración, el reproche, el querer marcar unos ritmos que no son los adecuados. Por otro lado, aciertos, que correlacionan con lo que se podría llamar “el magisterio de Tommy”: el magisterio de la sencillez, la pobreza y la empatía.

El plano muestra a Betty y a Jim llegando juntos en coche a la casa/chamizo de Tommy. Pretenden darle la sorpresa de recuperar a su perro, al que han conseguido recoger. Tras la crisis de los reproches, de nuevo muestran una gran complicidad.

9.1. Meten el perro sigilosamente en la chabola. Cuando se dan cuenta de que Tommy no está, entran ellos. Se ríen con facilidad juntos y juegan a esconderlo, cuando escuchan que Tommy está llegando. Comparten el deseo de hacer juntos feliz a Tommy. Muestran estar aproximándose a una de las notas características de la seducción posromántica: el sentido del humor como virtud más valorada por la mujer que el mostrarse apasionado, propio del amor cortés.

9.2. Cuando llega a la humilde chabola, el *caddy* actúa como un auténtico anfitrión. Se vuelve loco al descubrir a su perro Tony y lo abraza. Le pregunta a Jim que cómo le podrá pagar. Jim contesta con elegancia que, cuando crezca, querrá alguien como él en la oficina.

9.3. Tommy intenta sin éxito que el perro *haga gracias*... Como para respetar la intimidad del encuentro, Betty hace un gesto de complicidad a Jim para marcharse.



9.4. Cuando salen del chamizo, un policía está vigilando el coche, como si fueran una pareja ilícita, o unos enamorados buscando un lugar escondido. Jim tiene que dar explicaciones. Se aprecia un tono de *rematrimonio*: siendo una pareja casada, van a tener que ir superando las incomodidades por las que suelen pasar los novios.

2.4 *El lenguaje corporal de la alegría como indicio matrimonial*

10. Probablemente la época *pre-code* en la que se filmó *Part Time Wife* favoreció la libertad con que fue concebida la escena que ahora nos ocupa y que pone de relieve hasta qué punto *un sentido personalista o humanista del matrimonio se aleja de cualquier tipo de mojigatería o puritanismo*. La visión personalista del matrimonio que arranca de la tradición cristiana no solo no desprecia el cuerpo, sino que a través del cuidado de este desde la rectitud moral preserva la felicidad matrimonial en la mutua entrega entre el varón y la mujer que forman *una cara*, una sola carne.

10.1. Asistimos a un plano del recibidor de la casa de los Murdock. Jim insiste a Betty para que entren. Betty protesta por si los ve el mayordomo. La vivencia de la transgresión “como si no estuvieran casados” es la que marca su tono afectivo. Jim lee bien que se trata de un juego, no le hace caso y la sube en brazos por la escalera. En ese momento sale Deveney, el mayordomo (Louis Payne). Al ver al Sr. Murdock cargar de espaldas con una chica, le pregunta si necesita alguna ayuda para atender a la joven señorita. Cuando Betty se gira y el mayordomo la ve, pone cara de asombro y se disculpa ante ella. La formalidad del mayordomo no ha hecho sino corroborar hasta qué punto todavía hay química en el matrimonio.

10.2. Sin embargo, Betty se queda un tanto azorada y baja las escaleras en dirección al salón. Se produce una escena que muestra a las claras el aprendizaje de McCarey con Hal Roach, pero que, además, está impregnada de una fuerte componente de atracción erótica entre los esposos. La elipsis supera a menudo con creces la capacidad de comunicación de lo explícito. Corren alrededor del sofá, del piano... ambos juegan a gusto, se reconocen como enamorados que se dejan llevar por la alegría de estar juntos, algo que eleva y ennoblece la atracción física mutua.

10.3. Cae la tapa del piano sobre la mano de Jim y el finge haberse roto el dedo para que ella se acerque preocupada... y así consigue recostarla en el sofá y besarla. Se siguen peleando, hacen voces, simulan actuaciones de teatro, Jim insistiendo y Betty resistiéndose. Finalmente Jim cae al suelo de espaldas y Betty le hace cosquillas.

10.4. Entra el mayordomo. Ellos siguen con su juego, riendo. Cuando ella se gira y lo ve, se detiene. El mayordomo anuncia que hay una urgencia: se han roto las cañerías del sótano. Jim acude a comprobar lo sucedido. Ella se queda en un primer momento esperando y luego sube por las escaleras.



10.5. El sótano está inundado con casi un palmo de agua. Jim, en lugar de acelerarse y quererlo resolver ya, se lo toma con paciencia y pregunta si puede esperar hasta mañana. Los operarios responden afirmativamente. El mayordomo se asombra de su flemma. Jim está recuperando la sabiduría que había despreciado y que le hizo perder a Betty: *no es el matrimonio el que ha de esperar, son las demás cosas las que deben –si se puede– ajustarse al ritmo de lo que legítimamente exige el amor conyugal, la igualdad y la reciprocidad entre los esposos, la alegría y la aventura de estar juntos.*

11. Sale del sótano, y al no ver a Betty en el salón, Jim sube apresuradamente las escaleras. Nota que ella ha entrado en su antiguo dormitorio, lo que interpreta de manera muy favorable a sus deseos de reconciliación íntima: se va al otro lado del rellano, a su propia habitación, y se pone el pijama. Nuevamente Jim está acelerando el proceso de manera inadecuada, por lo que el espectador anticipa que algo va a frenar sus deseos.

11.1. Mientras, la cocinera entra en la habitación de Betty que, en realidad, está recogiendo ropa. Le explica que no se va quedar, que está empacando, que volverá, pero no esa noche. La cocinera le confiesa que la echan mucho de menos. Betty vuelve a insistirle que regresará –quienes sirven en las casas suelen ocupar el espacio de los hijos en la familia nuclear: son ellos los que también se benefician o se perjudican del bien común familiar, cuya expresión más palpable es la de un hogar ordenado, alegre y acogedor–. Lo que la cocinera echa de menos es ese ambiente del hogar.

11.2. Jim entra en la habitación con el pijama y la ve empacando, lo que cambia su percepción de la situación. Le pide apasionadamente que se quede. Le confiesa lo mal que se ha sentido en esos meses e insiste en suplicarle que no se marche. Tales expresiones, propias del amor cortés, no resultan suficientes, por lo que Betty le pregunta cómo puede saber si verdaderamente ha cambiado. Jim la quiere convencer de que es un hombre nuevo, como ha podido comprobar en el golf. Se besan y ella accede a quedarse. Jim ha abandonado el argumento pasional por el del juego y la alegría compartida. Ese nuevo escenario ya resulta más adecuado para Betty. Pero no del todo. Una nueva crisis hará más patente la necesidad de profundizar en la educación mutua.

2.5 La recaída por la amenaza de los celos

12. De nuevo el aspecto jurídico de su relación dará pie a una nueva crisis. Advierten que en la cómoda de la habitación hay sendas cartas de sus abogados. Las leen.

12.1. La del abogado de Betty no contiene nada más que formalidades. La del abogado de Jim, en cambio, sugiere que ella ha tenido una conducta inapropiada, al posar como modelo, ligera de ropa. Se trata de un error de su esposa que favorecerá la posición del Sr. Murdock ante los tribunales. Jim contempla con espanto un dossier de prensa y



revistas en el que se ve a Betty posando, en bañador, con un vestido de tenis y, finalmente, en un cuarto de baño, dando a entender que... sin ropa. Se intercambian en silencio miradas elocuentes.

12.2. Jim le espeta que ahora ya sabe cómo ha conseguido los ingresos que necesitaba, y ella le contesta que no quería limitarse a ser mantenida por su dinero. Y lo acusa de estar de nuevo malinterpretándola. La alusión de Tommy –nada más entrar en contacto con Betty– de que la reconoce por haberla visto en fotos como modelo suministra el dato de que, en modo alguno, ella ha actuado con ocultación, con afán de engaño o con pretensión narcisista.

12.3. No se trata de una legitimación de que la mujer tiene derecho a exhibir su cuerpo o algo así. Cavell señala más bien algo antagónico: una exposición excesiva del cuerpo de la mujer, cuando se da en estas películas, hay que leerla en una dinámica de muerte y de resurrección. Muerte a una consideración de su corporalidad expuesta al deseo del varón –concreto o difuso, a través de los espectadores que contemplan la película, o, en el caso del argumento de *Part Time Wife*, que la ven en los anuncios– expuesta, en definitiva, a su cosificación, a su *objetualización*. Por contra, resurrección al modo de ser mujer como una persona completa, libre, sin estar sometida ni al apetito del varón, ni a sus pretensiones de dominación. Una nueva relación, en donde la vivencia del deseo del varón –y de su propio deseo como mujer– pueda ser integrada por la conversación de los que se reconocen como amigos, enamorados y compañeros, de los que cultivan el tú-a-tú, de los que van de la libertad a la libertad, de los que practican la mutua entrega y la comunión íntima renunciando a la coacción, de los que son y se comportan como iguales y solidarios.

12.4. Pero Jim no puede salir de esa mirada posesiva, no parece poder leer más allá. Incapaz de considerar si Betty se ha visto expuesta a esa situación por defender su libertad, se imagina lo peor. Y así, muy celoso, añade que está seguro de que Johnny estuvo en el posado y que no soporta la idea de saber que la hayan visto desnuda otros hombres. Betty sale de la habitación arrepentida de haber tenido la idea de darle una nueva oportunidad, ratificando que sigue siendo un celoso y un desconfiado, y que no ha cambiado nada.

2.6 *Los aprendizaje necesarios (I): la seducción de la flexibilidad humilde*

13. El error de Jim a la hora de recuperar a Betty no le cierra completamente las puertas. Solo le obliga a seguir aprendiendo. Así, regresa al “mundo verde”, al campo de golf, pero esta vez no para encontrarse directamente con su esposa, sino para realizar un aprendizaje de corazón que volverá a aproximarle a ella. La siguiente escena es la final de un torneo de golf de Johnny contra Jim. Betty está en un segundo plano, de espectadora.



Jim se da cuenta de ello. Ambos ya tienen un buen nivel de dominio del juego. Johnny, sin embargo, manifiesta una insultante actitud de superioridad. Ante ello Jim le dice a Tommy que quiere ganarle de *todas todas*.

13.1. Pero la presencia de Tony, el perro de Tommy, lo estropea todo. Primero, distrae a Jim y lo fuerza a dar un mal golpe. Luego, coge la pelota de Johnny, impidiendo que se meta en el hoyo. Viendo lo que ha pasado, Jim se anticipa a manifestarle al juez del partido (Wilbur Mack) que la victoria ha de reconocerse a Johnny, pues el perro que ha interrumpido es el de su *caddy*.

13.2. Johnny, antes de saber esto, reacciona con violencia. Lanza el palo contra el perro, y, cuando Tommy sale en su defensa, no duda en empujarlo. Jim lo desafía a que se mida con los de su talla, y se enzarzan en una pelea. Betty percibe la diferente actitud de uno y otro: *lo tolerante y lo sencillo*, frente a *lo rígido y lo altivo*. Ella había ya mirado divertida a Jim cuando ocurrían las travesuras del perro.

13.3. Una vez separados de la pelea, el juez –ante las reclamaciones de Johnny– hace ver que Jim ya se había adelantado a reconocerlo como ganador.

13.4. Johnny intenta justificarse ante Betty y descalifica a Jim diciendo que había empezado la pelea para intentar hacerse el héroe. Pero Betty da su aprobación a Jim y no a él, y contesta a sus acusaciones de hacerse el héroe: “quizás lo sea”. Johnny se queda perplejo, pensando lo que le ha querido decir, y Betty se marcha. El personaje de Spence ha cerrado su círculo como “pretendiente inadecuado”, mientras que a los ojos de su esposa Jim ha crecido notoriamente en calidad humana, lo que le hará pensar.

13.5. Camino de su casa, vemos cómo el encargado recrimina a Tommy su actitud y la del perro.

2.7 Los aprendizajes necesarios (II): la empatía con el dolor

14. La siguiente escena es valorada por algunos comentaristas –dentro de los escasos que han tenido acceso a la película– como un exceso sentimental. Creo que una lectura más profunda de esta permite descubrir en ella nuevas virtualidades. Si, como ya se ha señalado, en este tipo de películas los animales actúan como trasunto de los sentimientos humanos, la muerte/resurrección del perro Tony es un resumen de lo que les ha pasado y les va a pasar a los Murdock en su matrimonio. Han tenido que morir unas cosas para resucitar las que verdaderamente importan. Pero, con la vivencia por empatía del drama que vive Tommy con su perro, el acontecimiento interior se les hace más palpable. Dicho de otra manera, solo si la expresión de dolor por haber perdido su matrimonio es completamente sincera, cabe volver a empezar de nuevo.

14.1. En la oficina de Jim, se ve cómo le está hablando el presidente de la Compañía de Petróleo (George Irving), sin que él le preste atención, pues está leyendo el periódico



muy interesado. Se trata de una escena antagónica a la inicial de la película. Entonces la llamada telefónica de Betty le pareció a Jim una inoportuna distracción de los negocios. Ahora los temas de trabajo son una cuestión muy secundaria frente a la preocupación por su esposa. Las noticias del periódico indican que Betty no va a competir en la final del torneo de Londres por problemas de salud. Betty, que hasta ahora parecía estar siempre en su “mundo verde”, feliz y segura, ajena a las vacilaciones de su esposo, parece haber entrado en crisis.

14.2. El presidente se da cuenta de lo que verdaderamente capta la atención de Jim y le da su opinión: los problemas de salud de Betty son resultado de lo que está viviendo con él, que le han llevado a hundirse, y lo anima a que vuelva con ella. Actuando así el alto directivo muestra lo equivocada que era la actitud inicial de Jim cuando quería mostrar indiferencia hacia su esposa como exponente de su seriedad hacia el trabajo. *Si la empresa bien entendida es una comunidad de personas, solo el respeto a la integridad de las dimensiones de la persona favorece el trabajo de calidad.*

14.3. Un plano de su secretaria nos muestra que Tommy está en la sala de espera, pidiendo que Jim lo reciba, ante la negativa de esta. Cuando Jim pregunta por el interfono quién está esperando, Tommy levanta la voz para que se le oiga. Al escucharlo Jim sonríe y le ordena a su secretaria que lo haga pasar. McCarey parece ir corrigiendo uno a uno cuantos errores cometió Jim en el camino hacia el divorcio. La presencia de Tommy tampoco es una interrupción de lo importante. Es una oportunidad de actuar humanamente y de tornar de verdad relevante aquello a lo que se destina el tiempo

14.4. Jim presenta con formalidad y cariño a Tommy al presidente de la compañía. Tommy le plantea el problema: su perro lleva unos días desaparecido y no hay manera de localizarlo. Inmediatamente, Jim pide que le pongan por teléfono con la perrera.

14.5. Allí un encargado burlón lo atiende. Jim le describe cómo es Tony y su nombre, y el perrero hace el chiste de que “cuando llegan aquí no dicen sus verdaderos nombres”, como si se tratara de detenidos humanos. La burla no es muestra de buen espíritu, sino de ausencia de sensibilidad. A continuación, le explica a Jim que los mantienen hasta dos semanas. Jim pregunta a Tommy cuánto tiempo lleva su perro desaparecido y el chico le contesta que precisamente ese tiempo. Salen de la oficina en dirección a la perrera a toda prisa.

15. Mientras, se ve cómo ese mismo encargado de la perrera, junto con otro, meten unos cuantos perros en la cámara de gas, sacándolos de las jaulas. Justo el último en meter es Tony.

15.1. Por la puerta de la perrera entran Jim y Tommy. Pasan por las jaulas y no lo encuentran. Preguntan si puede estar en la cámara de gas. Los dejan mirar por la ventana, y, cuando Jim lo hace, manda a Tommy a otro lado, porque efectivamente lo ha visto.



15.2. Jim pide que le abran la puerta, lo saca y, compungido, comprueba que parece muerto.

15.3. Habla con Tommy, le pide que se sienten para conversar e intenta mentalizarlo. Ante la esperanza inquebrantable del chico de que finalmente encontrarán a su perro, Jim le cuenta la verdad: que lo han sacrificado.

15.4. A pesar del llanto, Tommy reacciona con entereza y pide a Jim poder ver el cadáver de su perro para enterrarlo. Jim accede. Tommy acaricia suavemente el cuerpo del animal, que poco a poco reacciona. Tommy exultante grita: “¡Está vivo!”. Un primer plano simpático del perro lo muestra bostezando. *¿Plantea McCarey una metáfora plástica de la capacidad que tiene el amor de dar vida? ¿Es una manera de anticipar que, si el amor del pequeño Tommy hacia su perro lo ha revivido, también ellos pueden recuperar su matrimonio? ¿No hay un paralelismo entre este final y el de Love Affair cuando la esperanza de que Michael haya encontrado trabajo le hace presentir a Terry que ella podrá volver a caminar?*

16. Un rótulo anuncia que se trata de la ciudad de Londres. El emplazamiento urbano sitúa a Betty al margen del “mundo verde” o, con mayor precisión, renunciando a volver a él. La nueva mujer parece carecer de fuerzas para actuar como tal. Esta situación no guarda paralelismo con las reglas habituales del género *screwball* o de la comedia de *rematrimonio*, lo que me lleva a pensar en el personalismo de McCarey. *Ser persona también es experimentar la debilidad, quedar en situación de ansiar una ayuda que en uno mismo –en una misma– no se encuentra.*

16.1. Allí, en un hotel, Betty recostada en un diván, recibe una llamada de teléfono: comunica que está decidida a no jugar y a regresar al día siguiente a su casa. Se despide amablemente. ¿Por qué ha llegado Betty a ese estado? ¿Ha sido el trofeo de golf el que le ha abierto los ojos sobre la inadecuación de Johnny y sobre la verdadera valía de Jim? ¿Esa conciencia de lo perdido es la que ahora la bloquea y la hace dudar del camino emprendido? ¿O, secretamente, espera de Jim la confirmación de que apoya ese estilo de vida que ella ahora se siente tentada de abandonar?

16.2. Lllaman a la puerta y entra Jim, que le habla con todo cariño: “¿Qué es eso de que estás enferma...? Te vas a presentar y vas a ganar el torneo”. Para eso Jim ha traído a Tommy, que aparece muy bien trajeado con un abrigo y con Tony atado a una correa. El *caddy* la anima también. La presencia del perro que ha revivido aporta un dato de esperanza que Jim y Tommy tienen en común, pero que no parece que Betty comparta.

16.3. Jim hace una *escuchita* a Tommy para que se vaya a pasear con el perro. Tommy se excusa y se va.

16.4. Jim mira por una ventana y dice. “¡Esto es Londres!”... Pero ve en el edificio de enfrente un anuncio en el que parece una niña semidesnuda. Betty se da cuenta de lo que ha visto y le dice: “Ya veo, pensarás que ¡cómo no soy yo la que está allí!”. Jim



reacciona con contundencia: “Betty, dame otra oportunidad. Estoy seguro de que sabré hacerte muy feliz”; Betty responde: “Estoy segura de que podríamos ser muy felices; pero ¿qué pensarás cuando veas los anuncios y pienses en los hombres que me han visto?”.

16.5. Jim se acerca, la abraza y, como si tuviera muy pensada la respuesta, le dice: “Cuando los vea, te mantendré fuerte en mis brazos y les diré que eres toda mía”.

16.6 El magistral final de McCarey desvela el sentido de los interrogantes que se venían arrastrando desde su última crisis. Los celos de Jim ante la desnudez de Betty en sus posados como modelo frustraban la resurrección de la nueva mujer. La respuesta adecuada es querer a Betty como es, reconocer las cualidades que la caracterizan como personalidad diferenciada, aceptarla y hacerla suya, no en un sentido de posesión, sino en un sentido de referencia. Betty es tan suya como él es suyo. No cabe otra mirada que pueda competir, porque quien solo se fija en su cuerpo, sea por los motivos que sea, no la reconoce en su integridad como persona.

THE END

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Balsamo, B. (2016). *Il cinema di Leo McCarey: unorismo e lievità amorosa*. [Recuperada el día 30 de mayo de 2016 de <http://www.lafuriaumana.it/index.php/58-archive/lfu-25/397-beatrice-balsamo-il-cinema-di-leo-mccarey-umorismo-e-lievita-amorosa>].
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Bogdanovich, P. (2008). *El Director es la estrella. Volumen II*. Madrid: T&B EDITORES.
- Carroll, N. (1982). Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4(1), 103-106.
- Cavell, S. (2014). *La filosofía pasado el mañana*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Cavell, S. (2009). *Más allá de las lágrimas*. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros.
- Cavell, S. (2007). *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Valencia: Pre-Textos.



- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happyness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press. In W. D. Gehring, *Leo McCarey. From Marx to McCarthy*. Lanham, Maryland-Toronto-Oxford: The Scarecrow Press, inc, 2005.
- Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Echart, P. (2006). Las razones del filósofo Stanley Cavell y el medio cinematográfico. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* (53), 198-215.
- Francisco. (2013). *Exhortación Apostólica Evangelii Gaudium*. Valencia: Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia.
- Gehring, W. D. (2005). *Leo McCarey. From Marx to McCarthy*. Lanham, Maryland-Toronto-Oxford: The Scarecrow Press.
- Ibsen, H. (2008). *Casa de muñecas. El pato salvaje*. Madrid: Cátedra.
- Lévinas, E. (1993). *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Lévinas, E. (2002). Presentación a la edición castellana. En E. Levinas, *Totalidad e infinito* (págs. 9-11).Salamanca: Sígueme.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Marías, J. (1970). *Antropología metafísica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1994). *Mapa del mundo personal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, M. (1998). *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas*. Madrid: NickelOdeon.
- Peris Cancio, J. A. (2013). Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen, *SCIO* (9), 55-84.



